

UM CRÍTICO NUNCA ESTÁ ERRADO

RUI PINA COELHO

1. PARA QUE SERVE A CRÍTICA?

Um crítico nunca está errado! Um crítico nunca está errado pela mesma razão de que também nunca está certo. O “jogo” não é esse. Não se trata, creio, de acertar ou não acertar numa qualquer leitura certa, numa leitura legitimadora ou numa leitura autorizada ou autoritária sobre um espectáculo. Um crítico nunca está nem certo nem errado. A sua tarefa não é a da validação nem a da refutação de um objecto artístico. A única coisa que um crítico pode fazer é reagir da forma mais honesta possível, da forma mais transparente possível, ao espectáculo em que participa. E, com isso, o que o crítico faz é ampliar a zona de impacto de um espectáculo, prolongando a sua vida e trazendo-o para a cidade, inscrevendo-o na esfera pública. Assim, a crítica de teatro, quando serve para alguma coisa, serve para provocar a memória e espezitar a discussão. Serve para expandir a zona de impacto de um espectáculo. Dito isto, e parecendo coisa simples, essa é uma das tarefas mais difíceis e importantes do trabalho de um crítico. O mais inquietante, porém, é que a actividade da crítica é ainda – se bem que esteja bem perto da extinção – dos últimos redutos onde se pode conceber uma qualquer interferência na esfera pública. O papel da crítica deverá aspirar a pretender unir o individual e o público ao público e ao colectivo, tal como o entende Terry Eagleton (2005). O problema da crítica não é só o problema da crítica. É, em rigor, o problema da maioria das sociedades ocidentais, dominadas por uma lógica capitalista, submersas em consumismo e publicidade, em indiferença pelas artes e pela ausência de debate na esfera pública. Mas a crítica tem ainda uma hipótese de interferir na cidade – faz parte da sua função e da sua vocação. A crítica, quando serve para alguma coisa, serve como uma eficaz arma contra a acídia contemporânea. Salvando-se, talvez a crítica nos possa salvar a todos.

2. O EXERCÍCIO DE UMA PROFUNDA SUBJECTIVIDADE

A honestidade e a transparência vêm acompanhadas de subjectividade. Com efeito, o exercício da crítica, creio, só pode ser feito com a consciência de que se trata da expressão de uma subjectividade. Não há nenhum dado objectivo na maneira como alguém recebe um espectáculo. Nem há, necessariamente, nenhuma objectividade na maneira como um crítico dá conta da sua recepção de um espectáculo. A sua relação com um espectáculo é única, privada, idiossincrática. É claro que temos identidades moldadas, em parte, pelo contexto cultural em que nos inserimos. E é claro que todos partilhamos um alargado número de características com aqueles que nos rodeiam. Mas, no limite, há coisas na identidade de um crítico (como na de qualquer indivíduo) que não são partilháveis com absolutamente mais ninguém. São afectas directamente às suas leituras, à sua matriz ideológica, à sua idade, à sua proveniência... ao seu estado de espírito... a um conjunto hipoteticamente infindável de variáveis. A meu ver, é impossível encontrar uma crítica que seja uma qualquer última palavra sobre o assunto. A crítica deve estar mais próxima do diálogo do que da autoridade; deve estar mais próxima da experiência do que da leitura; deve estar mais próxima da democracia do que do absolutismo; deve estar mais próxima da subjectividade do que

da objectividade; deve estar mais próxima da paixão do que da imparcialidade; deve estar mais próxima do erro do que da lição; deve estar mais próxima da poesia do que da ciência.

3. A CRÍTICA E O JORNALISMO CULTURAL

Creio que a crítica não tem nada a ver com jornalismo. Creio que a crítica de artes performativas não tem nada a ver com jornalismo cultural. E creio também que nada tem acelerado mais o desaparecimento da crítica que a crescente confusão e mistura entre uma coisa e outra. No já reduzido espaço dedicado às artes performativas na maioria dos órgãos de comunicação social, o jornalismo cultural tem vindo a ganhar espaço à crítica e, talvez involuntariamente, a atirá-la para fora das páginas dos jornais (e revistas e etc.). O problema não está no jornalismo cultural – que tem uma função importantíssima na divulgação e na promoção das artes. Nem me estou a referir à distinção bolorenta e boçal entre uma crítica dita jornalística e uma crítica dita académica – essa distinção está mais do que estafada e ultrapassada. O problema está no facto de que jornalismo cultural e crítica desempenham funções diferentes, ambas importantes e fulcrais, mas, enfim, diferentes. É fácil imaginar um editor que, após dedicar duas páginas inteiras a um espectáculo – onde, no dia da estreia, se publicou um texto a explicar quais as temáticas principais, com citações profusas ao encenador ou ao actor ou à actriz principal, talvez com uma fotografia e tudo – dado o escasso espaço para as artes num jornal, é fácil imaginar este editor dispensar a publicação de mais um texto – uma crítica – sobre esse mesmo espectáculo. É fácil desculpar este editor – mas também é urgente lembrar que essa é uma decisão absolutamente errada. Jornalismo cultural e crítica desempenham funções diferentes. Ambas importantes e fulcrais, mas, enfim, diferentes.

4. A PARTICIPAÇÃO DO CRÍTICO

Escrevi, lá em cima – não por engano – “ao espectáculo em que [o crítico] participa” e não “ao espectáculo a que assiste”. Com efeito, longe vão os tempos em que se concebia um espectador/crítico refém da organização do olhar e da semântica impostos pelo todo-poderoso encenador. Essa será a história do teatro e da crítica durante grande parte do miolo do século XX, e é dessa difícil (se não impossível) relação que transbordam muitos dos equívocos entre críticos e criadores. O que se vê em palco nem sempre é o que lá está. Uma vez, não se consegue; outras vezes, não se quer; outras, nem sequer lá está. Há uma certa crítica que entra numa crise associada à alegada crise da encenação. Em boa medida, esta crise resulta na constatação da ineficácia de um modelo de análise de espectáculos baseado exclusivamente nos instrumentos da semiótica. *Grosso modo*, o que se propunha era que o espectáculo se pudesse “ler”; que tudo o que surgia em palco teria uma leitura; que a todos os signos corresponderiam um signifiante e um significado; que esses signos eram dispostos pelo autor do espectáculo (o encenador) e que ao espectador/crítico restaria decodificar aquilo que lhe era apresentado – e que, claro, haveria algo a ser decodificado e que as soluções seriam partilháveis por uma determinada comunidade cultural. A relação que se estabeleceria com o espectador era, forçosamente, uma relação hierarquizada.

Mas o espectador há muito que se “emancipou” dessa chamada ditadura. Emancipou-se a partir do momento em que começou a desconfiar da reciprocidade entre significado e significante e a partir do momento em que os próprios espectáculos solicitam uma nova grelha e instrumentos de análise. Assim, termos como teatro energético (Lyotard), teatro performativo (Féral), teatro pós-dramático (Lehmann) ou teatrpo rapsódico (Sarrazac) dão conta de um novo paradigma de representação, emergente a partir dos anos setenta do século XX, onde se enfatizam qualidades mais evanescentes como a presença, a energia e a própria relação com a plateia, e que exploram aspectos que dificilmente conseguem ser semiotizáveis, ou seja, traduzidos para signos.

Assim, mais do que assistirem, impassíveis, a um espectáculo, críticos e espectadores participam na própria criação do espectáculo; mais do que assistirem a um espectáculo, críticos e espectadores “experenciam” o espectáculo. Dessa maneira, a ênfase da sua crítica ou análise está, claro, na expressão da sua singularidade ou subjectividade.

5. COITADO DO CRÍTICO

Claro que quanto mais subjectivo, mais exposto fica o crítico a desentendimentos, desen-tendimentos esses que têm resultado muitas coloridas blagues. É divertida a verve irónica do dramaturgo irlandês Brendan Behan: “Os críticos são como eunucos num harém; sabem como se faz, já viram muitas vezes como se faz, mas são simplesmente incapazes de o fa-zer.” Ou Théophile Gautier: “O crítico que nunca produziu nada é um cobarde; é como um abade que faz a corte à mulher de um laico: este nem lhe pode fazer o mesmo nem pode bater-se com ele.” Ou a do dramaturgo – e também crítico – George Bernard Shaw: “A drama critic is a man who leaves no turn unstoned.” O isabelino Thomas Dekker declarava, provocadoramente, em *News from Hell* (1608): “Cuidado com os críticos: são como os peixes, mordem tudo, especialmente os livros.” Irving Wardle, reputado escritor e crítico de teatro britânico, afirma mesmo que estes são muitas vezes encarados como uma espécie de raça à parte, tais como os numismáticos, os taxinomistas ou os carrascos (Wardle 1992: vii). Para Christopher Hampton, “perguntar a um dramaturgo qual a sua opinião sobre os críticos, é o mesmo que perguntar a um poste o que este pensa sobre os cães”. Esta breve colecção denota bem alguma da desconfiança e do desconforto com que a crítica de teatro foi sendo, desde cedo, mimoseada. Com efeito, ainda hoje, no discurso corrente, encon-tramos sem dificuldade a mesma desconfiança, sendo os críticos muitas vezes encarados como meros parasitas da arte alheia e frequentemente acusados de mostrarem presunções de superioridade intelectual. Contudo, se o diálogo da crítica com o presente é muitas vezes difícil e pleno de equívocos, é também certo que muitas das datas memoráveis da história do teatro foram conseguidas em grande parte graças a uma crítica atenta, muitas vezes ditando contra as opiniões estabelecidas. A crescer a esta importância sincrónica, a crítica de teatro reveste-se de uma inegável importância na preservação da memória, sendo instrumento privilegiado para a história do teatro e para a reconstituição da experiência teatral, revestindo-se assim de uma responsabilidade histórica acrescida. “O que eles dizem sobre as minhas peças não interessa, as minhas peças sobreviverão aos críticos; mas aquilo

que eles dizem sobre os meus espectáculos interessa, e muito, porque o que escreverem é tudo o que posteridade terá sobre o assunto”, escrevia Bertolt Brecht.

6. DA HISTÓRIA DA CRÍTICA

De raiz etimológica complexa, a palavra crítica contempla o grego *krinein*, que significa “quebrar” e, simultaneamente, “colocar em crise”, mas também *kritos*, que implica um julgamento. E, com efeito, é esta última acepção que historicamente predominou – a da emissão de um julgamento avisado sobre uma obra de arte. Contudo, tal como hoje a conhecemos, está intimamente ligada ao aparecimento da imprensa escrita no século XVIII e à consequente cobertura jornalística da actividade teatral. Nos jornais, a crítica de teatro sumariava os enredos das peças levadas a cena, polvilhando tudo com boatos e coscuvilhi-ces de bastidores. Send, a criação, por esta altura, extremamente subordinada à adequação e cumprimento de regras e cânones, o trabalho do crítico equivalia ao de um polícia atento e vigilante a qualquer não-observância das leis da arte dramática. A esta circunstância, acrescem a crescente comercialização da arte e a exponencial importância do estatuto comercial dos objectos artísticos. Com o público e o mercado a entrar na equação, o crítico ganha uma importância acrescida como mediador e consultor artístico junto dos – então – consumidores.

Com o advento do sistema de primeiras figuras e o seu domínio sobre todos os aspectos da actividade teatral, a crítica ganha o hábito de comparar espectáculos e interpretações, percebendo rapidamente que os clássicos não são um conjunto de regras e valores imu-táveis, mas forças dinâmicas e abertas. E, nisto, os actores serão as variáveis mais vivas. Assim, um crítico como William Hazlitt, paradigma desta crítica impressionista, afirmou, entusiasmado, em “On Actors and Acting” (1817): “Os actores são as ‘crónicas breves e abstractas do nosso tempo’; os representantes burlescos da natureza humana. São os úni-cos hipócritas honestos. A sua vida é um sonho voluntário, uma loucura estudada. A sua ambição é estar fora de si próprios. Hoje reis, amanhã mendigos, só são nada quando são eles próprios” (*apud* Ward 1945: 101, t.m.). E Hazlitt, defendendo a singularidade dos seus comentários, expunha: “As minhas opiniões têm sido algumas vezes classificadas como singulares: mas são só sinceras. Digo o que penso; e penso o que sinto” (*apud* McDonald 2007: 66). A mudança de paradigma de “Será que isto obedece às regras?” para “O que é que eu sinto?” abriu caminho para alguma excentricidade e subjectividade no exercício da crítica e permitiu que entre o fabrico teatral se instalasse um (por vezes, bem fundamenta-do) desamor pela crítica.

A jornada da crítica teatral pelo século XX é a da experimentação de instrumentos para a análise dos espectáculos. E, aqui, a crítica de teatro vai ganhar diversas funções e modula-ções. Ora, entendendo-se como vigia do bom-gosto (leia-se do gosto dominante), como cúmplice da criação, como vertente do trabalho dramatúrgico, como tradutor do novo ou como conselheiro ao consumo do bilhete, a crítica de teatro tem experimentado os instru-mentos do formalismo, do estruturalismo, da psicanálise, da semiótica, da fenomenologia, da desconstrução, entre outros, navegando entre a estética, a filosofia, a história, a litera-tura ou o jornalismo.

7. A PRECARIEDADE DA CRÍTICA E OS NOVOS MEDIA

A situação actual da crítica de teatro é precária na medida em que depende, por tradição, de um suporte que está, também ele, em profundas convulsões. A imprensa generalista enfrenta cada vez mais dificuldades e reestruturações, em busca de uma identidade num mundo cada vez mais dominado pelos novos *media*. Contudo, apesar da histórica má reputação da crítica de teatro e da crescente pulverização da opinião pública, em especial com o advento da blogosfera, o papel de um crítico profissional, experiente e hábil, com competência e autoridade suficientemente reconhecidos e com direito de publicação num meio de comunicação generalista, pode propiciar a descoberta de trabalhos ou propostas que, de outro modo, permaneceriam desconhecidos.

É certo que a imprensa e as revistas especializadas cumprem igualmente um papel extraordinariamente importante, na medida em que possibilitam um diálogo mais demorado, mais extenso e mais exigente com os leitores mas, nessa especialização, perdem em alcance e abrangência, o que dificulta a função primordial da crítica de teatro em inscrever um espectáculo na discussão pública. A *internet*, e os blogues em particular, desempenham igualmente um papel fulcral na sobrevivência e renovação da crítica de teatro. Com o advento e a democratização da opinião na blogosfera, a crítica de teatro ganha um novo suporte, mais acessível e ágil e que permite textos com maior grau de especialização, mas também, em potência, mais direccionado a nichos de interesses, correndo o risco de criar círculos restritos de discussões herméticas que, por sua vez, também não promovem a discussão pública geral. Confesso que não acredito que a sobrevivência da crítica se possa fazer somente pela migração para formatos digitais. Não acredito que a sua sobrevivência esteja somente dependente de encontrar um novo suporte. Poderá existir – e, com efeito, existe cada vez mais crítica em linha –, mas terá de ser uma crítica que possa cumprir a sua função social.

8. SEM STRESS

Dado o actual estado de coisas, mais do que antecipar ou decretar a morte da crítica importa reinventar o seu exercício, inovando suportes, métodos de formação e capacidade de intervenção pública. A sua importância histórica no desenvolver das artes – e do teatro em particular – não deve ser descurada nem ignorada, mas a sua verdadeira missão e vocação é a promoção do diálogo síncrono com as artes performativas suas contemporâneas.

9. E A PENSAR EM ESPECTÁCULOS PARA PÚBLICOS JOVENS

Tudo isto pode estar muito bem, mas, quando pensamos em espectáculos para públicos jovens, estas questões sobre a crítica de artes performativas podem ainda ficar mais complicadas. Primeiro problema: que qualidade tem a minha experiência se o espectáculo foi pensado para uma faixa etária que não a minha? Não estarei eu sempre privado de uma experiência síncrona com o espectáculo? Estará o crítico adulto sempre do lado de fora de uma espécie de cordão invisível que o separa do espectáculo? Contudo, da mesma maneira que eu, nascido em Évora, um comunista de quarenta anos, não posso fingir que sou uma bela rapariga de vinte anos nem um homem de oitenta, também não poderei fingir que vivo o espectáculo da mesma maneira que uma criança de seis anos. E, assim, lá voltamos ao exercício de uma profunda subjectividade. A única coisa que um crítico pode fazer é reagir da forma mais honesta possível, da forma mais transparente possível, ao espectáculo em que

participa. Com efeito, o exercício da crítica, creio, só pode ser feito com a consciência de que se trata da expressão de uma absoluta subjectividade.

Não obstante a crença na expressão da subjectividade do crítico, tenho encontrado úteis quatro aspectos a ter em particular conta aquando da análise de um espectáculo para públicos jovens. Assim, um primeiro aspecto a considerar, parece-me, é a construção, ou seja, todas as questões relacionadas com a qualidade e a originalidade no que diz respeito à materialidade plástica do espectáculo (cenário, adereços, figurinos...). Um segundo aspecto será tudo aquilo que diz respeito à construção narrativa do espectáculo (os processos exegéticos, os recursos estilísticos envolvidos, a sua retórica...). Um terceiro aspecto é, claro, a qualidade da interpretação ou da manipulação. Qualidade entendida, claro, não na sua dimensão valorativa, mas na sua diversidade. E, por último, a dramaturgia do espectáculo: que pode, por si só, dispensar os três aspectos prévios. A dramaturgia, entendida aqui como o sentido, a pertinência ou a maneira como o espectáculo dialoga e penetra na vida e no mundo, pode dispensar uma boa construção, uma boa construção narrativa e uma boa interpretação/manipulação. Por vezes, são as coisas inefáveis que melhor dão conta da nossa experiência na vida e no teatro.

Dito isto, importa recordar que um crítico nunca está errado! Um crítico nunca está errado pela mesma razão de que também nunca está certo. O “jogo” não é esse. Não se trata de acertar, ou não acertar, numa qualquer leitura. A única coisa que um crítico pode fazer é reagir da forma mais honesta possível, da forma mais transparente possível, ao espectáculo em que participa. Em que participa. RUI PINA COELHO

REFERÊNCIAS

CARLSON, CARLSON, Marvin, 2006, “Semiotics and its Heritage”, in *Critical Theory and Performance*, revised and enlarged edition, Janelle G. Reinelt e Joseph R. Roach (Ed.), Michigan., The University of Michigan Press.
EAGLETON, Terry, 2005, *The Function of Criticism*, London and New York, Verso (1984).
FISHER, Mark, 2015, *How to Write about Theatre. A Manual for Critics, Students and Bloggers*, London, Bloomsbury Methuen Drama.
McDONALD, Rónán, 2007, *The Death of the Critic*, London and New York, Continuum.
PAVIS, Patrice, 1996, *L’Analyse des Spectacles*. Paris: Editions Nathan.
STATES, Bert O., 2006, “The Phenomenological Attitude”, in *Critical Theory and Performance*, revised and enlarged edition, Janelle G. Reinelt e Joseph R. Roach (Ed.), Michigan, The University of Michigan Press.
WARD, A. C., 1945, *Specimens of English Dramatic Criticism (XVII-XX Centuries)*, London, New York and Toronto, Humphrey Milford /Oxford University Press.
WARDLE, Irving, 1992, *Theatre Criticism*, London and New York, Routledge.